Quaderns d'Italià 19, 2014 **151-162**

Cesare Pavese: la complicidad adolescente*

Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)

Resumen

«Mi primer acceso a Pavese fue la última frase de su diario "no más palabras, un gesto, no escribiré nunca más". Circulaba por el subsuelo oculto de la universidad franquista como un excelente auto-epitafio. Lo suficiente como para que el estudiante y aprendiz de escritor adolescente mitificara un escritor que representaba para mí entonces el máximo esplendor de la explosión cultural democrática italiana de la posguerra. A partir de esta frase, que me llegó por cita oral, compré algunas novelas de Pavese traducidas en Argentina porque en España estaban prohibidas».

Palabras clave: impacto; cultura democrática; censura; suicidio.

Abstract. *Cesare Pavese: mutual understanding in the teenage years*

«My first access to Pavese was the final sentence in his diary "no more words, a gesture, I will write no more". It circulated around the underground of the universities in the time of Franco as an excellent self-epitaph. So much so that as a student and adolescent would-be writer for me it represented the maximum splendor of the cultural explosion in democratic post-war Italy. From that sentence, which reached me by word of mouth, I bought some of Pavese's novels in translation in Argentina because in Spain they were banned».

Keywords: impact; democratic culture; censorship; suicide.

* El texto corresponde a la transcripción de una conferencia que dio el escritor Manuel Vázquez Montalbán en la Universitat de Girona el 19 de diciembre de 2001, dentro de un ciclo de encuentros con escritores organizado por Giovanni Albertocchi y Nicolò Messina. La transcripción ha sido efectuada por Roser Bech Padrosa gracias a una ayuda económica del Departament de Filologia i Comunicació de la Facultat de Lletres de la UdG. En la reproducción del texto se ha intentado mantener deliberadamente el carácter oral de la intervención del escritor (N. del E.).

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

El impacto que causó Pavese hay que enmarcarlo en la llegada a España de toda una promoción de cultura democrática italiana (tanto en la literatura como en el cine y el teatro) que explotó en los años cuarenta pero que venía incubándose antes. Luego, cuando el país superó las condiciones de la inmediata posguerra, el interés para la cultura italiana incluyó también el diseño y la arquitectura. Es la época de ese boom cultural italiano que al final de los cincuenta y a lo largo de la década de los sesenta se convirtió en un referente que competía, en el ámbito de la progresía española de aquella época, con el francés.

En la España de aquellos años no se podía leer casi nada: imagínense ustedes que los escritores italianos contemporáneos estaban prohibidos absolutamente todos. Los únicos que se citaban eran Giovanni Papini porque conectaba con una cierta visión esencialista de la verdad oficial y Alba de Cespedes. Pero de toda esta espléndida promoción prácticamente no llegó nada. Incluso en los años sesenta me parece que de Pavese solo se tradujo *La spiaggia* y los poemas, pero en cambio el resto de las novelas o teníamos que leerlas en traducciones argentinas o en italiano cuando ya estuvimos en condiciones de hacerlo.

El impacto de la cultura democrática italiana llegó primero por la literatura y el cine, como una demostración de que Bismark tenía toda la razón al decir que cuando quería practicar la penetración germana en algún país primero se llevaba a Goethe. En cuanto al cine, hay que pensar lo que significaba en aquel momento el poder ver desde el Neorrealismo más químicamente puro hasta las derivaciones neorrealistas del propio Visconti y desde las películas más conectadas con el inicio de esta estética hasta *Il Gattopardo* o *Rocco e i suoi fratelli* o *La caduta degli dei*, todo un friso de códigos lingüísticos aplicados a la descripción de un mismo impulso reivindicativo y una misma apuesta por una verdad crítica, por una cultura de la resistencia crítica pero incluso democrática. Y en el terreno de la literatura, la noticia de este frente de escritores italianos nos llegó casi conjunta.

Un segundo elemento que tuvo cierta influencia, sobre todo en los sectores de la izquierda clandestina española de la época, fue Gramsci, que entró en España a través de las *Lettere dal carcere* y luego con alguna otra obra más. Entre las primeras quiero citar su estudio sobre *Il Principe*, en una traducción catalana y con la introducción de Jordi Solé Tura. En aquella época, el recibir el impacto de una cultura democrática era como, en cierto sentido, asistir a una invasión de los marcianos porque las claves culturales que utilizaban estos autores… o conectabas con ellas a través de una disposición cultural o tú también estabas en una órbita parecida y entonces te sentías abastecido de un producto del que carecías en la universidad, en el mercado literario, en el seno de la sociedad lectora española. Yo creo que penetraron sobre todo a través de ese sector de los que ya estábamos iniciados en un discurso clandestino, un discurso crítico.

Personalmente, el primer impacto (luego lo referiré en un pequeño escrito que voy a leer, es lo único que voy a leer) me llegó a través de una frase que

me dejó estremecido, como te dejan estas frases cuando tienes diecisiete años, que es el fragmento final, rigurosamente final, del *Mestiere di vivere*, cuando dice que todo esto le da asco, que no más palabras o un gesto, no escribiré nunca más y se suicida. Claro, te quedas impresionado de que se pueda hacer un programa de suicidio tan claro bien explicado y en el que estén prácticamente las causas y el efecto tan bien combinados. Luego, cuando lees el *Mestiere di vivere*, además te das cuenta que es la construcción intelectual de un suicidio, es decir, es como un ejercicio de construcción de lo que podía haber sido positivo en la vida del autor, desde la cultura, lo personal, a lo afectivo, para llegar a este pesimismo final, esta melancolía absoluta que lo pudo llevar a afrontar la muerte con una frase tan afortunadísima. Hace falta ser un muy buen escritor para despedirse con un epitafio tan magnífico. Claro está que los escritores siempre tenemos la ventaja de que cuando queremos expresar las sensaciones más reales y más sinceras siempre podemos utilizar, los que escribimos en castellano, el María Moliner, y los que escriben en catalán, el Pompeu Fabra. El sentimiento y la expresión literaria entran en los diccionarios y lo que se puede llamar además el acervo lingüístico y cultural.

Después de este impacto de la frase y del mito de un escritor que se suicida a tan temprana edad, cuando ya había llegado la libertad a Italia, cuando se vivía en aquella atmósfera magnífica del Milán editorial de final de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, donde estaban todos, Vittorini, Levi, etc., estaba todo el mundo entorno a Einaudi, entorno a Feltrinelli, entorno a las casas de edición que congregaban a estos escritores realmente brillantes. De vez en cuando aparecen hornadas semejantes en el seno de una cultura. Los que para recibir información de lo que se pensaba en el mundo y fomentar nuestro espíritu crítico habíamos seguido la pauta francesa de los escritores existencialistas, de los divulgadores del marxismo francés, con la facilidad que teníamos de poder leer en francés y por tanto el acceso a esas pautas culturales, para nosotros, quiero decir, la llegada de los italianos significó una alternativa real más difícil de conseguir pero que a la larga acabó teniendo una importancia similar. Yo diría que superior, sobre todo, al menos en Cataluña, donde las perspectivas que venían de un discurso político de la izquierda italiana creo que eran mejor asimiladas aquí de lo que podían ser asimiladas por parte de la izquierda española. Es decir, parece que se siguió mucho mejor a Gramsci en Cataluña que en España y eso tuvo cierta importancia incluso en el desarrollo de la izquierda catalana, que parte de unas lecturas no tan sectarias o dogmáticas o encastilladas en una visón internacionalista *made in URSS* que podía caracterizar a los partidos comunistas más convencionales. En cambio, aquí, las ideas de Gramsci cuajaron e introdujeron una influencia cultural, no digamos ya en el curso del terreno de la plástica o del diseño, donde los jóvenes diseñadores de aquella época y jóvenes arquitectos eran devotos de cuanto se hiciera en Italia, de cuanto se hiciera en Milán. Los maestros de la arquitectura italiana venían aquí de vez en cuando a hablar en una sociedad arquitectónica y de cultura de la forma catalana que acababa de recuperar el volverse a vincular con la gran tradición vanguardista, con el funcionalismo, con el

organicismo. Imagínense ustedes lo que pudo significar, en una cultura totalmente subdesarrollada, sometida a un régimen fascista, aplastada por una aspiración de verdad total, de códigos estéticos absolutamente totales, como era la española de aquella época, el que te llegue de pronto una balada de espíritu crítico, de una cultura crítica de la importancia que tenía la cultura italiana en aquella época.

Personalmente, mi primera lectura fue *Lavorare stanca*, a través de una compañera de estudios que ahora es mi traductora en Italia —me ha traducido muchísimos libros al italiano—, Myriam Sumbulovich, que también firma Hado Lyria. Ella me envió un *Lavorare stanca* en un momento para mí muy importante, porque en aquella época estaba pasando de lo que podríamos llamar la adolescencia de la poesía social a una poesía de la experiencia más o menos conectada con la que podían escribir Jaime Gil de Biedma o Gabriel Ferrater o Carlos Barral, aunque con algunas distancias marcadas por la diferencia de edad y por otras diferencias de sustrato, por otras diferencias de raíz cultural y social.

Para mí, la llegada de este esquema de poesía narrativa que representa sobre todo el Pavese de *I mari del sud* y *Lavorare stanca* fue una inyección de estrategia poética, es decir, era como contar una historia mediante un ritmo poético que se cierra en el último verso, que no es prosa y que también permite un proceso narrativo, un discurso narrativo con el cual puedes contar una historia, describir unos personajes. Es una aparición tan extraordinaria como el efectismo de descripción de un Brecht que con muchas menos palabras, con una gran economía del lenguaje, conseguía consagrarte una situación. Si ustedes han leído a Brecht, en un poema que se le pincha la rueda de la bicicleta, o del coche, está esperando que le cambien la rueda y dice «no me gusta el lugar de donde vengo, no me gusta el lugar a donde voy» y termina diciendo «¿por qué aguardo el cambio de la rueda con impaciencia?». Más esquematismo ante la imposibilidad de proyecto y el nihilismo hacia el pasado es imposible y está perfectamente escrita. Pues a mí, Pavese me sirvió para atreverme a escribir poemas narrativos y muchos de los poemas de mi primer libro, *Una educación sentimental*, están escritos en el año sesenta y dos-sesenta y tres en la cárcel Modelo de Barcelona y también en la cárcel de Lérida y están bajo el canon o el modelo referencial de estos poemas de Pavese, como también influyeron mucho Brecht o algunos poemas de un alemán, Been. Sobre todo uno que se titula «Chopin», que es un espléndido poema en el que narra una sesión de Chopin tocando el piano, los factores subjetivos y objetivos que lo envuelven y de esa descripción acabas teniendo una impresión exacta de cómo era la sala, cómo tenía las manos Chopin cuando interpretaba aquella pieza. Es decir, este tipo de poema narrativo a mí me sirvió muchísimo en aquella época. Esto me animó a leer cuando en España circulaba una traducción, una especie de antología de Pavese traducida por José Agustín Goytisolo, también publicada en *La Isla de los Ratones*, creo que debe ser una edición entorno al año sesenta, sesenta y uno y poco más, y traducciones argentinas de casi todas las novelas que había escrito Pavese. Empezamos siendo víctimas de estas traducciones

porque estaban hechas y escritas de una manera muy poco ceñida, como debían estar realizadas supongo con una gran velocidad de cara a los resultados, dado lo mal pagadas que estaban las traducciones en casi todo el mundo, pero sobre todo en los de habla hispana y así fue cuando encontramos *La luna e i falò*, *Il compagno*, *Paesi tuoi* y otras obras de las que luego ya hablaré.

Para que ustedes comprendan la importancia que significa el impacto con esta vanguardia de cultura italiana narrativa, piensen que nos llegan casi al mismo tiempo escritores tan diversos que marcaban tendencias estéticas tan diversas y que en cambio reflejaban esta riqueza, en mi opinión, anticanónica de una cultura que rompía y salía por los jirones de pasadas contenciones y proponía modelos de conducta literaria tan diferentes como Svevo, Gadda, Moravia, Pratolini, Vittorini, Calvino, Piovene y ya como más joven y estribación hacia una nueva época Pasolini, también Mastronardi, Volponi, Cassola, Soldati. Escritores, pues, de diferentes épocas que marcan esta evolución de una literatura vinculada con una voluntad de ofrecer una carga crítica de la realidad y al mismo tiempo proponer modelos de conducta diferenciados pero sin abandonar nunca la exigencia de lo literario, del vínculo que existe de verdad entre la literatura y su realización a través del lenguaje.

He leído un libro sorprendente sobre la vida de Pavese, escrito por Davide Lajolo, que se llama *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, cuyo título recoge una expresión de un poema de Pavese que concebía en efecto la muerte como un vicio absurdo. Es un buen libro de aproximación a la vida y escritura de este personaje que estaba cargado, insisto, de una gran cantidad de elementos románticos basados en la propia realidad de su vida e intensidad de su obra y su suicidio como una rúbrica final a este impulso.

Pavese como poeta, insisto en que para mí tenía la importancia de haberse atrevido con el poema narrativo en un contexto de hegemonía estética italiana en el que no predominaba ni mucho menos este género en los niveles en los que se lo planteaba él. En las corrientes de poesía popular sí que existe este poema narrativo, pero en la alta poesía lo que predominaba entonces era el hermetismo de una poesía que podía tener ejemplos tan estupendos como Ungaretti, Quasimodo y Montale, poetas que estaban dentro de otra dimensión y que marcaban lo que podía ser la tendencia del gusto dominante dentro de la parte más selecta de la sociedad crítica. El empeño de Pavese de llegar a una poesía descriptiva, a una poesía narrativa, tenía un carácter fuertemente experimental, aunque aparentemente no lo fuera. Se trataba de encontrar códigos de expresión diferentes valiéndose de un discurso que podía acercarse a lo cotidiano, al reflejo de la vida en lo cotidiano. Se plasma en Pavese, el Pavese poeta, un juego, una relación bastante común en las promociones equivalentes, quizá en España algo más jóvenes porque se incorporan más tarde a una cierta normalidad democrática literaria, de lo que luego se ha llamado la poesía de la experiencia, al menos en lo que hace referencia a *Lavorare stanca*. Es decir, aquella poesía en la que el yo no desaparece, el yo sigue teniendo una gran importancia pero se acaba explicando a través de lo coral, a través del nosotros, a través del marco social que lo envuelve. No estamos ya ante unos códigos de

poesía social en los que directamente hay una negación del yo y una afirmación del nosotros y una búsqueda de verdades colectivas y militantes, pero sí estamos en una sensibilidad que en parte se puede expresar a través de la afirmación de Sartre de que «mi libertad es inútil sin la libertad de los demás» y que en este caso estos escritores la traducen en que la búsqueda del yo, la explicación de sí mismos, no evita y, para el caso, necesita la explicación de los otros del coro del humano.

Los tres cuerpos poéticos de Pavese conocidos. *I Mari del Sud* es un gran poema en el que un muchacho interroga un pariente que ha viajado por todos los mares del mundo y entonces hay una descripción de lo que ha visto, hay como una conversación de indagación para que llegue a una apoteosis final el discurso del viajero que ha conocido otros mundos y más o menos su discurso termina de una manera pesimista viniendo a decir que todos los mares se parecen, poniendo a sacar una conclusión de que en el fondo en todo viaje está el retorno y que hay una posibilidad de fracaso en esa experiencia del viaje.

Lavorare stanca es un magnífico libro de poemas descriptivos, de una situación, de unos tipos, de un paisaje (con la importancia que tienen los tipos y el paisaje tanto en la poesía como en la narrativa de Pavese), libro construido con el ritmo que le imprime lo que entonces se llamaba el correlato objetivo. Algunos poemas de *Lavorare stanca* eran extraordinarios, te se quedaban fragmentos enteros. Yo recuerdo uno que decía «el hombre que ha estado en la cárcel, regresa a la cárcel cada vez que muerde un pedazo de pan». O un poema dedicado a la «*puttana contadina*», la «puta campesina». Es muy curioso ir a Italia ahora, en las *Langhe*, la comarca en que se mueve Pavese para ver cómo ha cambiado socialmente esto, cómo se ha globalizado, es decir, la «*puttana contadina*» suele ser una muchacha africana en veinte mil colores que aparece en los cruces de las carreteras con una sombrilla y una mesita y tiene a los gigolós debajo de la cuneta esperando a ver cómo le va su trabajo.

Los ensayos. Pavese, hay que tener en cuenta en el caso de este personaje una circunstancia que me parece determinante: su condición de traductor de literatura norteamericana contemporánea. Fue traductor nada menos que de *Moby Dick* de Melville, fue traductor de Sinclair Lewis y de Gertrude Stein, que es un personaje muy curioso, una especie de «canonizadora» literaria norteamericana que vivió en París. La describe muy bien Hemingway en *París era una fiesta*: era como el albacea que decía lo que estaba bien y lo que estaba mal dentro de la sociedad norteamericana. Tiene unas memorias y unos apuntes críticos sobre la generación que le era contemporánea, la de Miller, Scott Fitzgerald, Hemingway, etc., es decir, la gran «generación perdida». A través del filtro de Gertrude Stein, Pavese tiene una información extraordinaria de las tendencias de la época, de estrategias narrativas nuevas y eso sin duda alguna va a influir sobre lo que escribe. También reconoce además una influencia curiosa de James Cain, que es un novelista norteamericano, vamos a llamarlo mestizo; de una parte está considerado como uno de los padres de la novela negra y por otra tiene el talento suficiente para haber escrito una novela como *El cartero siempre llama dos veces*. Estas influencias narrativas —luego ya habla-

ré de algunas novelas en concreto— además las esboza a través de sus trabajos sobre la literatura norteamericana contemporánea, pero aparte constantemente como apuntes y observaciones cultas, como resúmenes de lecturas, impresiones de lecturas y de vivencias culturales en *Il mestiere di vivere*. En el título está dicho casi todo. Es decir, vivir es como un aprendizaje, un aprendizaje que conduce hacia el éxito —de creer la teoría del aprendizaje según los conductistas norteamericanos— pero que muchas veces va hacia el fracaso. En definitiva, la lección del libro es que este oficio de vivir no ha servido para el triunfo final o para encontrar un objetivo final, sino para que la idea de fracaso se convierta incluso en fracaso y en suicidio. Este libro lo escribe en el *confino* y eso le dio además un carácter emblemático especial. Parece ser que fue tomado como el libro que expresaba el estado de ánimo de Pavese inicialmente en el periodo en que fue desterrado por los fascistas y vivió en lugares de Italia en que no le eran habituales y que le convirtieron en extraño. Curiosamente, uno de los empeños de los últimos años de revisión de todo este periodo fue la aparición de un estudio y una edición completa de *Il mestiere di vivere* en el que se señalaban algunos fragmentos que Pavese no recogió en la edición que él controló, en los que se veía una cierta fragilidad en algunos momentos ante lo que podía significar el fascismo, como si su entereza, su esqueleto de animal intelectual vertebrado no hubiera resistido siempre esa posición de fuerza que le hizo soportar el acoso por parte del poder y hubiera tenido alguna claudicación. Pero insisto en que esto Pavese nunca lo asumió en la publicación de la edición del libro que preparó para que luego pudiera ser editado, y por lo tanto yo creo, y siempre he creído, que hay que tener en cuenta estos escritos controlados todavía por la voluntad del autor y no ese deseo de encontrar las sombras del autor a partir de otros fragmentos que no se correspondan con su propósito final.

A veces —no para banalizar Pavese ni muchísimo menos— pero he señalado como el estado de gracia en que un autor puede escribir este diario cultural, algunos autores de boleros lo pueden conseguir en dos versos. Es decir, Pavese escribió unos cuatrocientos folios para realizar *Il mestiere di vivere*, y el autor del bolero *Amar y vivir* lo resumió en dos versos. Este bolero, que lo cantó Antonio Machín durante muchísimos años, decía: «Se vive solamente una vez, hay que aprender a querer y a vivir». Bueno, este es *Il mestiere di vivere*. Son cuatrocientas páginas resumidas en dos versos. Y luego en otro momento de especial lucidez, el autor del bolero dice: «No quiero arrepentirme después de lo que pudo haber sido y no fue». A parte de la belleza formal de estos versos pues también está como una actitud moral de un autor de boleros que se pudo corresponder perfectamente con una actitud moral del autor de *Il mestiere di vivere*.

Estamos ante una prosa extraordinaria, creo que la elección inmediata que da Pavese para cualquiera que conozca el italiano es la de una prosa a un nivel realmente magnífico. Un ritmo que está dotado de una musicalidad propia, que incluso yo creo que a veces acierta mucho más en la musicalidad, en encontrar un ritmo expresivo, unas cadencias, unas acentuaciones en la prosa,

que en su propia poesía. Y una gran habilidad en aportar lo que es vivencia de lo que es correlato. Lo que es la vivencia de los personajes desarrollados, que siempre son recursos narrativos de primera magnitud y el fondo, ese paisaje que es casi un elemento que se convierte en materia literaria.

Como ensayista, yo creo que Pavese escribe para aclarar sus propios pensamientos, no con la voluntad de contribuir a la historia del ensayismo y a la historia de la cultura, sino para convertir en teórico lo que para él ya es un conocimiento práctico. Es un juego tradicional dialéctico entre lo que es teoría y práctica y en el caso de Pavese su oficio de escritor, su capacidad de leer, son una condición fundamental para ser un gran crítico, y por tanto está en condiciones de poder hacer casi autopsias, disecciones perfectas de cómo han escrito los que lo han precedido, incluso escritores que le son contemporáneos. Y esto para él le sirve como elemento que nutre su propia escritura. Es decir, ningún escritor, escriba en ordenador, máquina de escribir o con pluma de avestruz, tiene al lado su teoría literaria. La teoría literaria la tiene dentro de él, la va aplicando a medida que la ha ido desarrollando en un juego dialéctico con su escritura. Es el escribir y el leerte, leer lo que has escrito, lo que te desarrolla un criterio sobre aquello, por lo tanto una convención de carácter teórico sobre lo que has escrito. Ahora eso no es un manual de dialéctica que tengas al lado sino algo que ya está ligado a la propia operación de escribir. Como ensayista, pues, insisto, en que afronta sobre todo sus propios pensamientos para tratar de leerlos y verlos extrañados a sí mismo.

Como novelista, hay que subrayar la importancia que tienen todos estos escritores que he citado al inicio, que eran el resultado de una liberalización política, de una catarsis política. En un país que vive bajo el fascismo, que se libera de ese fascismo como consecuencia de una guerra mundial, es lógico que de pronto exploten las energías que habían quedado oprimidas. Podría ser un fenómeno parecido al que se produjo en la proclamación de la Segunda República en España y el estallido de lo que había sido la Generación del 27, que se empieza a formar desde los años veinte y que ya tiene todas las promesas ahí preparadas, pero que explota cuando llega la segunda República y en un contexto social que hace posible esta explosión. En el caso de los escritores italianos esto pudo ser así. Todos ellos se habían formado en los años treinta, comienzo de los cuarenta, y maduran con posterioridad aunque alguno ya tenía alguna obra rentable publicada con anterioridad. ¿Cómo utilizan estos escritores el material político, es decir, la liberación de lo que habían ocultado o de lo que habían reprimido en sus obras literarias? ¿Hasta qué punto no se produce algo que cuando recurres a la materia política para la literatura puede acabar siendo una auténtica catástrofe y es que la ideología, el discurso ideológico que quieres introducir no se integre con la masa verbal literaria y acabe sobrenadando sobre lo literario como el aceite sobre el agua? Cada uno lo resuelve de una manera diferente. Veamos por ejemplo el caso de Pratolini, un escritor, para quien el discurso político es explícito. Describe las condiciones de vida de un barrio determinado de una ciudad italiana sobre el cual va a caer la pesadilla del fascismo y lo comenta en una gran novela política que es *Cro-*

nache di poveri amanti. En el caso de Vittorini la solución está más cerca de la metáfora. La descripción se basa a través de la metáfora o de la parábola en la condena de lo que ha sido el periodo fascista. El caso de Pavese es muy interesante porque para él el fascismo, la penitencia política, es como un segundo plano de la realidad. Está ahí. Es un paisaje de fondo, en el cual intervienen también otros conflictos de carácter amoroso, singular, personal pero está ahí la presencia del fascismo como un elemento que marca, que puede marcar la vida y el destino personal del individuo. Pavese solo una vez afronta directamente el asunto político para escribir *Il compagno*, que no me parece ninguna de sus mejores obras. Si comparamos esta novela con el *Metello* de Pratolini, vemos que la estética del compromiso sufre un cambio radicalmente distinto. Se me permita una anécdota personal: hubo una época en que me dediqué a la actividad de «*traduttore-traditore*», y traduje algunos escritores italianos, entre los cuales Vasco Pratolini (*La costanza della ragione*) además de Paolo Volponi (*Memoriale*) y Lucio Mastronardi (*Il maestro di Vigevano*), en algún caso con la ayuda de un compañero que se llama Salvador Clotas.

Hay otro Pavese que a mí me interesa mucho, el Pavese de una novela titulada *Tra donne sole*, que es una obra en la cual se aprecia, a mi juicio, una influencia de Scott Fitzgerald o de un tipo de narrativa de esta generación norteamericana más preocupada por la descripción del juego de las conductas. Si ustedes leen una novela de Juan Goytisolo, prohibida en España y que fue editada en Méjico en los años sesenta que se llama *La isla*, podrán apreciar una curiosa relación que tiene con *Tra donne sole* y que tiene con algunos fragmentos de las novelas de Scott Fitzgerald. Es decir, este juego entre social y personal, esta amargura y melancolía de fondo en el juego de las relaciones de dos mujeres, yo lo vi muy relacionable con el *Tra donne sole* de Cesare Pavese. Otro escritor español que también recibió una influencia clara de Pavese fue el autor de *Extramuros*, Jesús Fernández Santos, sobre todo en una novela que se llama *En la hoguera*. La esposa del escritor era italiana y esto le proporcionaba un conocimiento directo de la realidad italiana en unos años en que esto era prácticamente imposible aquí. Siempre quiero que tengan en cuenta, ustedes que son tan jóvenes, que vivimos en una sociedad literaria globalizada en la que podemos recibir en el mismo año los libros que se han traducido en cincuenta idiomas. Pero han de trasladarse a una época en la que, por ejemplo, no se podía traducir *Por quién doblan las campanas* ni otras novelas de Hemingway, no se podía traducir prácticamente un ochenta por ciento de la cultura literaria normal. Ahora solamente así se puede entender el impacto a veces excesivo y mitificado de estos autores y el hecho de que todo el patrimonio heterodoxo español prohibido, desde los escritores de la época de la reforma protestante, desde los erasmistas hasta los de la Segunda República Española, nosotros lo teníamos completamente mitificado y supervalorado, precisamente porque estaban prohibidísimos y nos costó mucho luego con el tiempo el poder hacer una selección crítica y el poder colocar a cada uno en su lugar.

Pavese estuvo presente en el panorama literario italiano a lo largo de los años sesenta y se puede percibir cierto «pavesismo», por así decirlo, en Carlo

Cassola, un escritor que aquí nos gustó mucho, sobre todo *Fausto e Anna*; en Giorgio Bassani, autor de *Il giardino dei Finzi-Contini*, porque se correspondían en este caso mucho más directamente a esta idea del *tempo* y de la estrategia narrativa de contención que podía tener el propio Pavese. ¿Por qué ahora cuando vas a Italia y se te ocurre hablar de Pavese o se te ocurre hablar, por ejemplo, de Quasimodo, te topas ante una indiferencia, cuando no ignorancia, casi total, salvo los que ya los asumen como valores clásicos incorporados al patrimonio pero que no los tienen como escritores vivos, actuantes, en la realidad de una sociedad literaria como la italiana? Hay una teoría general que se puede aplicar a todos los casos, la de la gran travesía del desierto que realizan los escritores muertos, los poetas muertos, en un largo periodo en el que su presencia ha activado la operación de la lectura y su desaparición produce como un descanso social, es decir…, al final descansaremos de este señor y a ver cuándo lo recuperamos. En general si te recupera alguien son los departamentos de literatura de universidades norteamericanas. ¿Pero si no te recuperan los departamentos de literatura de las universidades norteamericanas, quién te recupera? Pues quizá las políticas de expansión lingüística cuando los planes culturales dicen «hay que leer en segunda enseñanza tales autores». Ahí te salvas. Ahí sales un poco de la tumba como Walt Disney. Pero si no existe esta operación de reciclaje y de resucitar algunos autores no es tan fácil permanecer en los gustos, salvo cuando ya has entrado en la categoría de escritor canónico. Si no, yo creo que con Pavese, como está ocurriendo en parte con Sciascia, se produjo una serie de efectos coincidentes. Primero, el choque estético que significa lo que se llamó el «*gruppo 63*», que es un grupo con una gran carga de compromiso político pero abocado a una defensa de una literatura más ensimismada, más, vamos a decirlo, en defensa de la lógica interna de lo literario, en contraposición con lo que podría ser una literatura más vinculada con la experiencia externa. Y luego el desbordamiento del discurso izquierdista, aplicado a la literatura, por parte del maximalismo trágico de Pasolini.

Con Pasolini llegó la experiencia de una literatura del compromiso y de ruptura a unos extremos que esta promoción no había asumido. Pasolini podía incluso utilizar en sus poesías una lengua dialectal para expresar realmente las condiciones de vida de ese sector de la población del cual estaba reflejando su carácter. Pasolini además es un hombre que asume sus propias contradicciones. Yo recuerdo haber leído en los años sesenta en una revista que se llamaba *Ulisse*, una declaración de principios de él sobre irracionalismo: que un hombre de estructura mental marxista defendiera que el irracionalismo es lo suficientemente importante como para no dejárselo en manos de la burguesía, significaba una provocación en el contexto de aquellos años.

El esencialismo trágico de Pasolini y su maximalismo, luego el privilegiar sobre todo una literatura ensimismada como *La coscienza di Zeno* de Svevo o la obra de Gadda, que significa una apuesta compleja estructural de literatura como conocimiento, dejan en un segundo término a todo lo que había significado el esfuerzo literario de la gran promoción de la cultura democrática literaria italiana de la posguerra. La pluralidad y la estrategia semántica de

Calvino y luego lo que podríamos llamar novelística estándar, esas novelas que ya tienen asegurado un cierto éxito social porque se corresponden a lo que cada época considera literariamente correcto, todos estos factores pueden hacer que en el caso de un escritor no «optimal», es decir, un escritor que aún no había escrito probablemente sus mejores obras cuando muere, desaparezca la necesidad constante de ser leído en el seno de esta sociedad literaria. Además, por el hecho de ser un novelista que aprende una realidad que supuestamente no ha podido superar mediante el lenguaje en el tiempo en que vivió, su impacto ha de ser menos duradero que el que crea, por ejemplo un Calvino o el que crean otros novelistas que tienen más tiempo para evolucionar estéticamente y adaptar sus códigos a los códigos que va exigiendo una época en transformación. Hay que tener en cuenta que después de un fascismo, de una guerra mundial y de una durísima posguerra, la capacidad de influir, de crear conciencia mítica, nuevos referentes míticos, es mucho más fácil que en periodos de normalidad. Yo creo que probablemente si hoy publicara Kafka y no publicara ligado al entorno del holocausto, probablemente costaría mucho más imponer el valor Kafka; en cambio, la excepcionalidad de una época convierte la mentalidad Kafka en imprescindible para entender todo aquello.

De toda esta promoción de grandes escritores italianos, pocos siguen presentes como en su época, salvo en los casos que he dicho. Pratolini prácticamente ha desaparecido como escritor presente en la conciencia lectora. Moravia es otro caso curioso: utilizó el sexo como un instrumento destructor de la moral establecida y de los gustos dominantes y casi ofreció un tanto, no sé si irónicamente o debido a un exceso de atletismo sexual, pero ofreció casi la idea de que el sexo era un segundo cerebro. Idea que yo no tengo del todo desterrada, pero que en cualquier caso la llevó hasta extremos realmente notables. Incluso en una novela terminal como *La noia*, el aburrimiento, lo que condiciona casi la ruptura de la conciencia, el aburrimiento a través del sexo y en cambio el sexo como expectativa, como indagación, como ruptura, como desmembramiento de segundas y tercera verdades, a mí, me resulta fundamental en su obra anterior.

¿Cómo podría considerarse Pavese? ¿Qué lugar podríamos darle en nuestra memoria? Ese recurso que a mí me parece tan inteligente y a veces tan higiénico de las conferencias, es decir, que cuando sales de una conferencia como ésta y alguien te pregunta «¿qué han dicho ahí?», te ves obligado a resumirla en pocas palabras. Hay un teórico norteamericano de los años treinta, Wilson, que dijo que una novela, cualquier novela, la más larga, se podría resumir en quince líneas. Imagínense ustedes una conferencia, pues en muchas menos. Lo ideal sería que los conferenciantes empezaran entonces sus disertaciones dando estas quince líneas al público para que así quien quiera se marche y no tenga que aguantar los tres cuartos de hora. Yo voy a darles el resumen al final. Es un pequeño texto que me pidieron de una publicación italiana explicando mi relación con Pavese, que ustedes han de asumir como punto final de mi intervención. Lo titulé *Pavese: la complicidad adolescente*.

Mi primer acceso a Pavese fue la última frase de su diario «no más palabras, un gesto, no escribiré nunca más». Circulaba por el subsuelo oculto de la universidad franquista como un excelente auto-epitafio. Lo suficiente como para que el estudiante y aprendiz de escritor adolescente mitificara un escritor que representaba para mí entonces el máximo esplendor de la explosión cultural democrática italiana de la posguerra. A partir de esta frase, que me llegó por cita oral, compré algunas novelas de Pavese traducidas en Argentina porque en España estaban prohibidas y casi inmediatamente Myriam Sumbulovich, Hado Lyria, ahora traductora al italiano y entonces compañera de estudios, me puso entre las manos la poesía completa de Pavese en italiano desde I mari del sud, Verrà la morte e avrà i tuoi occhi *y sobre todo* Lavorare stanca, *el libro que mi poesía de juventud esperaba porque me ayudaba a encontrar una estrategia de poema narrativo así como la economía del lenguaje que reclamaba para la poesía y el correlato objetivo como paisaje de una emoción contenida. Luego Hado Lyria, que ya estaba en Milán, me hizo llegar las novelas completas, también* Il mestiere di vivere, *los escritos de Pavese sobre la literatura norteamericana e incluso más tarde* Il vizio assurdo *de Lajolo que me parece todavía un espléndido aporte al conocimiento pavesiano. Algún libro de Pavese me acompañó a la cárcel, la poesía e* Il mestiere di vivere *y comprendí el sentido de aquellos versos «el hombre que ha estado en la cárcel regresa a la cárcel cada vez que muerde un pedazo de pan». El pan es la magdalena de Proust del preso. Por Pratolini yo sentía complicidad épica e ideológica, por Svevo o Vittorini o Calvino la fascinación que despierta la literatura ensimismada, de Moravia me atraía la transparencia que separa la moralidad de la amoralidad, especialmente morbosa, su lectura, porque en tiempos de descubrimientos sexuales Moravia convertía el sexo en cerebro. Pero Pavese seguía siendo, sigue siendo para mí, el poeta que anuncia el fracaso de la alianza entre la memoria y el deseo, el imposible aprendizaje de* Il mestiere di vivere *y el miedo a que la literatura y la cultura, como consciencia de tu mismidad no forman parte de ese aprendizaje, al contrario, ni siquiera, insisto, literatura y cultura te ayudan a relativizar las derrotas fundamentales.*